

1. *Portada del libro Jardins enchantés de Ferdinand Bac.*
2. *Jardín en Menton de Ferdinand Bac.*



# LOS SUEÑOS DE LUIS BARRAGÁN

Juan Carlos Arnuncio

En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también otras como serenidad, silencio, intimidad y asombro.

LUIS BARRAGÁN<sup>1</sup>

La trayectoria de la obra de Luis Barragán está marcada por tres etapas tan precisas y nítidas que la crítica arquitectónica ha encontrado en ello cierta comodidad a la hora de formular cualquier interpretación sobre su arquitectura.

Hay, en efecto, un grado de evidencia en esa síntesis cronológica en la que cada obra se puede adscribir de un modo inmediato a uno u otro momento de su trayectoria profesional.

El hecho de que su arquitectura navegue entre el ámbito de un pintoresquismo, cuyas raíces son, en principio, fácilmente identificables, y un racionalismo primero «ortodoxo» y después netamente personal, ha servido para encontrar en su obra un ejemplo de arquitectura moderna respetuosa con la tradición. «*El arte de Barragán es un ejemplo del uso inteligente de nuestra tradición popular*»<sup>2</sup> son palabras de Octavio Paz que si bien es cierto pueden compartirse, creo merecen ser matizadas pues la arquitectura de Barragán encierra un grado de complejidad de difícil simplificación. De hecho, los adjetivos que ilustran la obra de Barragán como una arquitectura vernacular, de raíces mexicanas, popular, tradicional etc. remiten, en realidad, no sólo a México, sino a muchas más referencias tan lejanas en el espacio como en el tiempo. Una arquitectura estrictamente *vernacular* se refiere a la que se identifica con un único lugar y la de Barragán establece lazos con los universos árabe, oriental... y con otras referencias más difíciles de precisar. Las palabras de Barragán que inician este artículo plantean ya un marco de análisis que, si bien difícil en la medida en que entran en terrenos inaprehensibles, juzgo obligado contemplar por cuanto su obra encierra una gran dosis de intimismo, de sensibilidad y su explicación pasa necesariamente por conceptos como los que él propone.

No obstante hay una realidad que hay que poner de relieve: existe un paralelismo cronológico, evidentemente no privativo de él, entre su trayectoria profesio-

nal y el devenir de los acontecimientos de la propia cultura arquitectónica.

El que un arquitecto nacido en 1902 sintonice en su primera época con la corrientes «regionalistas» de principios de siglo forma parte de la misma lógica que el hecho de que posteriormente se deje seducir por el Movimiento Moderno. Este aspecto es casi una constante entre los arquitectos de su generación.

Pero el rasgo más específico de la obra de Barragán se encuentra en su última época. Ésta ofrece un grado de exquisitez espacial, de recursos novedosos, de riqueza en el modo de percibirse, que entronca con un entendimiento de la arquitectura, personal y también universal, que convierte en apasionante la tarea de rastrear el mundo de referencias posibles de su arquitectura. Mundo de referencias que, si bien es cierto se incrementa a lo largo de su biografía, (...yo estoy influenciado por todo lo que veo...), también lo es el que hay algo en su personalidad que establece, desde el principio, un universo particular que late por debajo de toda su obra como fondo, como magma o, en última instancia, como responsable de los aspectos más seductores de su arquitectura.

Este universo, privativo suyo, tiene una componente onírica, obsesiva si se quiere. Tiene que ver, probablemente, con las parcelas más secretas de su alma; con el amor, con la religión y con los sueños de su infancia. Y no es que Barragán sea el único, evidentemente, en quién quepa reconocer su universo particular a través de la obra, lo que sucede es que en el caso de Barragán, este universo aflora con matices específicos y tiene que ver, además, con las bases de la *idea de proyecto* como fuente de resolución arquitectónica; con el gesto primero del ejercicio de hacer arquitectura.

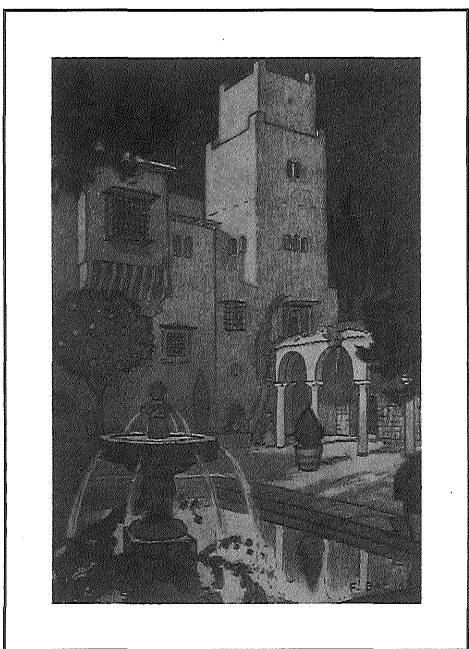
Se trata de indagar en esas parcelas acotadas del espíritu, del mismo modo en que podríamos referirnos a las obsesiones formales de Le Corbusier cuando al proyectar la cubierta de Ronchamp afloran formas del todo identificables con dibujos suyos treinta años anteriores. O a las de Alvar Aalto cuando al diseñar una silla alude al mismo universo formal que el que subyace en la planta de las viviendas de Sunila o en la sección de la ópera de Essen.

Pero existe una traba en este ejercicio ya señalada: la nitidez de cada una de las tres etapas en las que cabe clasificar su obra.

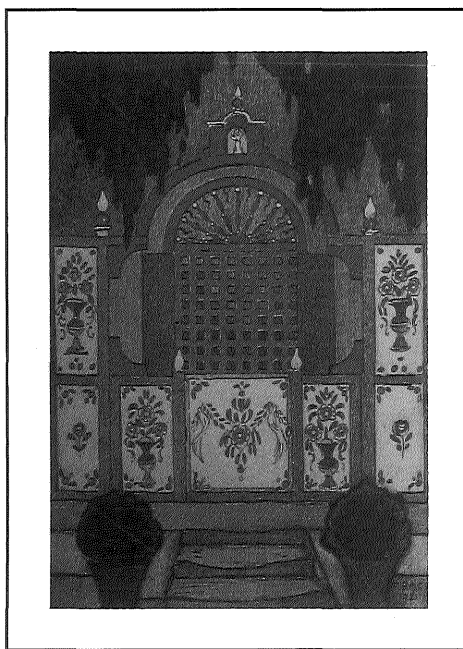


3

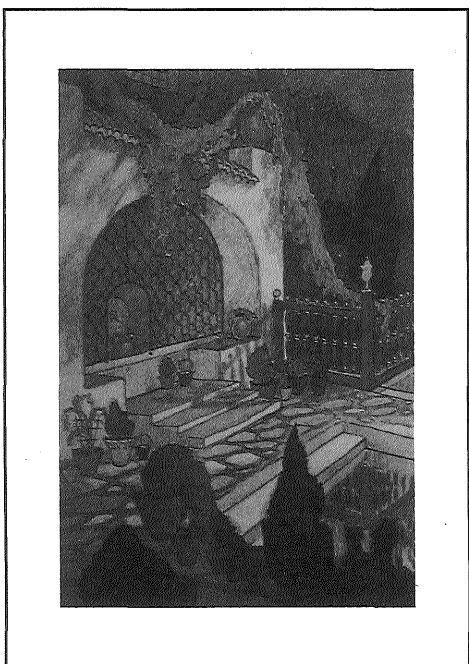
3. Luis Barragán. Casas para Robles Castillo. Guadalajara, México. 1928 (foto autor).
4. Ferdinand Bac. «La tour du calife», del libro Jardins enchantés.
5. «La porte aux Ibis blancs», del libro Jardins enchantés.
6. Ferdinand Bac. «La source a la grille noire», del libro Jardins enchantés.
7. Ferdinand Bac. «Les quatre portiques», del libro Jardins enchantés.



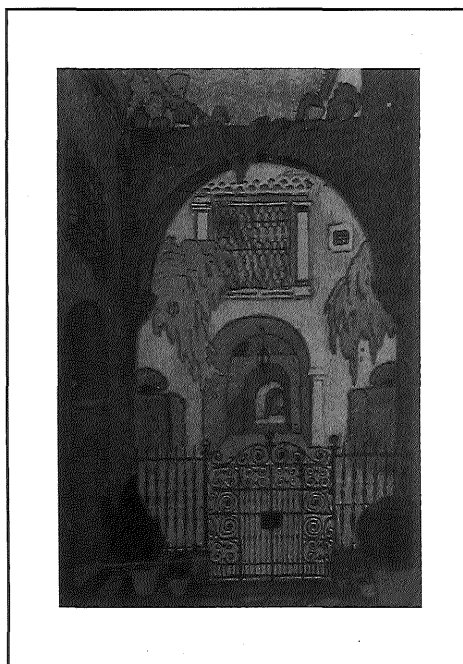
4



5



6



7

Estos comentarios, aun reconociendo lo que por otra parte es obvio, quieren transcender a esa clasificación. Bucear en aquellos aspectos más intangibles pero que conforman, a mi juicio, la faceta de mayor interés de su obra.

Hay una persona en la vida de Barragán que va a marcar todo su quehacer arquitectónico. Una persona que aparece desde el comienzo de su vida profesional y a la que, al final de su vida, en el discurso que pronunció al recibir el premio Pritzker, le dedicaría el reconocimiento de haber sido ella quien le despertase el *anhelo de la arquitectura de jardín*: Ferdinand Bac.

Ferdinand Bac era arquitecto y también escritor. Prolífico en ambos terrenos constituye una referencia obligada en cualquier comentario sobre Barragán. De toda su obra hay tres episodios que van a marcar el pensamiento arquitectónico del mexicano: el jardín que levantó en Menton, Les Colombières, y los libros, «Les Colombières» y «Jardins Enchantés».

Barragán conoció la obra de Bac en su primer viaje a París en 1924. El París de los estertores del Art Nouveau, del florecimiento de la modernidad, de Picasso, del cosmopolitismo universal le pasa, en aquel viaje, completamente desapercibido.

Repara, sin embargo, en unos libros que vienen a sintonizar con su universo más íntimo; con la arquitectura de la hacienda de su familia; con cierta atmósfera de la pequeña arquitectura popular tapatía; con sus recuerdos de infancia.

Barragán se deja seducir por esos libros y la fascinación que ejercen sobre él le llevará a conocer personalmente a su autor unos años más tarde.

Esa fascinación va a condicionar su arquitectura desde el principio.

La literalidad que se ha encontrado entre la obra de Barragán de su época «tapatía» con las imágenes de las publicaciones de Ferdinand Bac y muy particularmente con las de su libro «Jardins Enchantés» es obvia. La alusión a cierta atmósfera árabe o, para ser más precisos, con cierta idea sobre lo «español» tamizada por la visión francesa de finales de siglo que tendría que ver, con la «Carmen» de Merimée y de Bizet, es decir, con el término *espagnolade*, aparece de un modo explícito en esas primeras obras de Barragán. Y no sólo en la concatenación de espacios que aluden directamente a la Alhambra, ni con el concepto de jardín que recrea y que a su vez Ferdinand Bac había retomado en su jardín de Les Colombières en Menton, sino también en multitud de detalles precisos como carpinterías, materiales, etc. Es evidente esa fascinación de Barragán por ese cosmos que él aprende de F. Bac. En este sentido su llegada a París en 1924, sus contactos con el escritor y arquitecto, sus alusiones a la Alhambra, han sido numerosas veces puestas de relieve. Tampoco debe de extrañarnos, y por cierto no es la de Barragán la única sensibilidad que vendría a establecer lazos con ese mundo de referencias formales, el hecho de que la cultura arquitectónica de aquel momento repare en ejemplos como los de Granada cuando el regionalismo constituía una de las líneas más intensas de reflexión

arquitectónica. El Carmen de Anasagasti en Granada constituye un claro ejemplo de ello.

La obra que Barragán levanta en Guadalajara entre los años, 1927 y 1932 es, aunque breve, un claro exponente de todas estas referencias. Significativas resultan las fotografías que el catálogo de la exposición *Luis Barragán. Obra construida 1902-1988*<sup>3</sup> recoge en sus primeras páginas en las que aparecen, pareadas, detalles de esta arquitectura con dibujos de los «Jardins Enchantés» de Ferdinand Bac, de ranchos mexicanos, etc.

El repertorio con el que establece esa literalidad con ese mundo aludido es amplio: su concepción volumétrica, las torres como elementos articuladores, el tratamiento de las carpinterías, aleros o cualquier elemento con el que pueda plantear una cita al universo que utiliza.

Así se van reconociendo en cada una de las casas construidas entonces, temas que aluden a ese universo. Y no sólo que aluden, sino que llegan a plantear temas específicos en términos casi idénticos a los dibujos de los *Jardins enchantés*.

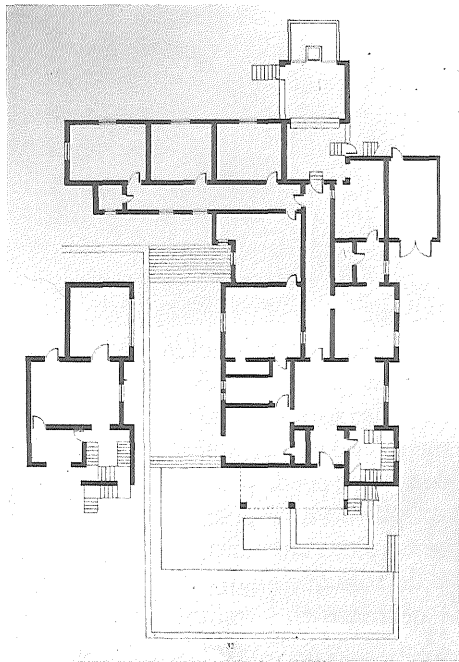
El papel que juegan las pequeñas fuentes-estanque en las casas para Efraín González Luna, o para Enrique Aguilar, es el mismo que el que aparece en los dibujos de Ferdinand Bac ilustrando los capítulos *La porte rouge*, *La source a la Grille noire*, o *La tour gourmande* de la citada publicación. La puerta de la casa para el Licenciado Gustavo Cristo de Barragán, es la «misma» que la *porte aux reflets métalliques* de F. Bac. Por no hablar de las celosías, ventanas y elementos ornamentales que cuajan unas y otra.

La casa del Licenciado Gustavo Cristo<sup>4</sup> (1929) presenta una torre rematada con una forma ecléctica generalizada entre la arquitectura regionalista de principios de siglo aunque curiosamente se puedan localizar tanto en masías catalanas como en haciendas mexicanas.

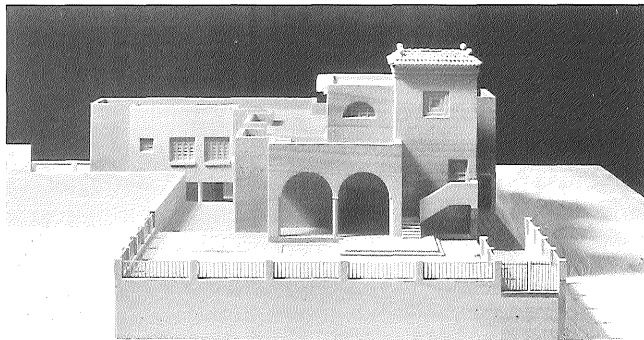
Los pequeños aleros, las hornacinas con imágenes religiosas etc o la profusión del uso de cuidadas celosías de cerámica en muros o en vallas son elementos del repertorio de la arquitectura «española» y colonial. Pero hay ya, no obstante, algunos detalles compositivos que hacen intuir una concepción, en alguna medida, moderna de su arquitectura.

De todas las casas de esos años, tal vez la de Efraín González Luna (1928) sea la de mayor intensidad. Se pueden reconocer en ella todas estas cuestiones; pero resulta difícil explicarla únicamente desde este punto de vista. La composición de la torre, la conformación del hueco de la ventana que la preside, la escalera exterior, y su organización a la que nos referiremos más adelante, evidencian que el universo arquitectónico de Barragán trasciende a la literalidad de las referencias que utiliza.

En todo caso, esta primera época de su trayectoria profesional alude explícitamente a ese regionalismo; a un intento de establecer vínculos con cierta idea de «lugar». Un lugar, Guadalajara, en el que Barragán querría fundir, por de pronto, tanto las características de su Jalisco natal, y en las que habría que incluir la presencia española, como las de un entendimiento algo



8



9

8. *Luis Barragán. Casa de Efraín González Luna. Guadalajara, México, 1928 (foto autor).*
9. *Luis Barragán. Casa de Efraín González Luna, 1928. Maqueta de Juan de Dios Hernández y Jesús Rey, Exposición Barragán MOPT (foto: AURAFOTO).*
10. *Luis Barragán. Casa de Efraín González Luna, 1928 (foto autor).*
11. *Luis Barragán. Casa de Efraín González Luna, 1928 (foto autor).*



10



11

más universal de ésta. Tal vez cierta visión francesa de la cultura española.

Pero Barragán cede pronto a la tentación de la capital.

El cambio que se opera en la arquitectura de Barragán cuando éste se traslada a México D.F. supone de hecho una evolución de su pensamiento. Aquellos extremos que en su visita a París había «ignorado» tales como el contacto con lo que podríamos llamar una modernidad cosmopolita, afloran casi repentinamente en la capital. Su arquitectura asume de un modo súbito las claves de lo «internacional». Frente al «regionalismo» de su anterior etapa opta ahora por un camino en principio contradictorio. No es fácil adentrarse en las razones de este cambio. Por un lado Barragán tiene la sensibilidad suficiente como para rechazar cierta imagen de la *arquitectura española* generalizada a partir de entonces sobre todo por Hollywood y con la que, en alguna medida, cabe identificar la suya de Guadalajara. Por otro, parece haber razones más prosaicas en el cambio de actitud y que, según su propio testimonio, tenían que ver con su economía. Pero, tal vez su viaje a Estados Unidos, el conocimiento de Clemente Orozco en 1930 y, particularmente la fascinación hacia el cubismo que éste le despierta, sea la última razón.

De esta época surge una arquitectura correcta fiel a los parámetros racionalistas y sensible, por tanto, a otras cuestiones. Las celosías, los aleros, y los arcos de medio punto son sustituidos por carpinterías de acero, barandillas de tubo, de cristal y grandes ventanales.

Si en Guadalajara toda su arquitectura parecía mirar, en claves figurativas, hacia un determinado lugar (un lugar tal vez imaginado, síntesis de cierta idea de lo «español», de lo «mexicano»...), en México D.F. mira hacia la sublimación de una técnica contemporánea.

Los dos conceptos *lo internacional* y *lo vernáculo*, parecen incompatibles y los edificios que levanta entre los años 1936 a 1941 constituyen una renuncia explícita a los adjetivos que habían adornado su etapa anterior.

El concepto de «internacional» va ligado a su vocación de universalización, de asumir un único lenguaje válido para todos. La coartada es la idea de progreso. Por eso, el Movimiento Moderno vendría a sublimar la *técnica*; hará un mundo de la solución de problemas cotidianos. El *brise soleil*, la cubierta plana, etc. son una magnífica sofisticación de aquéllos; son el material con el que inventar un nuevo lenguaje. En un sentido diametralmente opuesto, el concepto de lo «vernacular» sublima la diferencia, la especificidad de un lugar. La *técnica*, en sí misma, se relega a un segundo plano; lo importante es convertir en categoría los aspectos diferenciales de cada lugar.

Por eso Barragán se encuentra en una encrucijada. En Guadalajara había recreado cierta idea de «lo español», también de lo «mexicano». Al igual que la Alhambra, los recuerdos de la infancia del rancho de su familia, aparecen en detalles más o menos evidentes en las viviendas de esa época. Pero ahora el mundo de Barragán es el de Orozco, el de Picasso. El París que había ignorado en 1925 parece resurgir con fuerza. La

idea de progreso, de modernidad, ya no puede resultarle ajena. Pero una visión de la arquitectura, de esta naturaleza, llevaría implícita la renuncia hacia esa valoración de lo «local»; hacia determinadas cuestiones que, en su persona, tenían un marcado matiz autobiográfico.

Barragán, en alguna faceta de su personalidad, odiaba determinados aspectos de la «vida moderna». Son numerosos los comentarios críticos hacia el aislamiento que provocan las grandes ciudades, los grandes edificios; la cultura de la publicidad y del automóvil. Y la arquitectura moderna venía a potenciar estas cuestiones.

Pero por otra parte la sensibilización, ahora, hacia las vanguardias no se restringe en lo que hubiera cabido tachar de reduccionismo formal. Sino que sintoniza con ellas en muchos extremos de calado más hondo. Se enfrenta, de este modo, a compromisos, en bastante medida, contrapuestos.

Tal contradicción no puede durar mucho tiempo. Por eso la aventura de Luis Barragán se proyecta en el intento de compatibilizar ambos estados de pensamiento.

Pero es difícil sustraerse además a las propias obsesiones. Paralelamente al conocimiento de la Nueva arquitectura, Barragán sigue viajando. El atavismo de la Alhambra que le había fascinado lo redescubre en otros países, en otras culturas lejanas en el espacio y en el tiempo. Es África, es el Pacífico Sur, es Tahití, es el mundo de Gauguin.

La obra de Barragán entiende la última etapa como una feliz síntesis de todas estas cuestiones. Afloran de hecho temas presentes en su época tapatía y en su época «racionalista». Su arquitectura es, ahora, *moderna* pero con el empeño de establecer vínculos con el lugar.

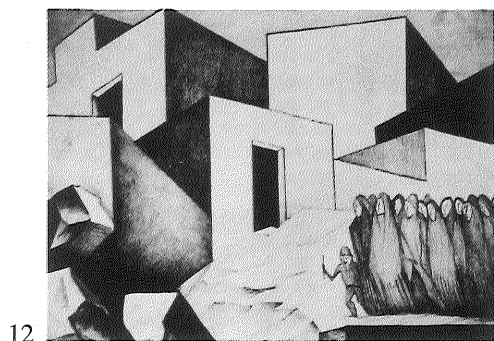
Pero ¿qué lugar?

Tal vez una de las tareas más apasionantes en el conocimiento de una persona sea hojear su biblioteca. A través de la contemplación de los libros que la integran parece establecerse un vínculo con ella. El descubrimiento de intereses compartidos, de debilidades, de experiencias, tiende un lazo más allá del tiempo. Recuerdos de pretéritas lecturas nuestras pueden convertirse de pronto en secretas complicidades con aquella persona. Es como la experiencia de leer un libro previamente subrayado por otro; a través de unos garabatos uno puede descubrir afinidades y discrepancias. Compartir emociones; identificarse o, en última instancia vibrar con aquélla y con el autor del libro en una especie de comunión por encima del tiempo.

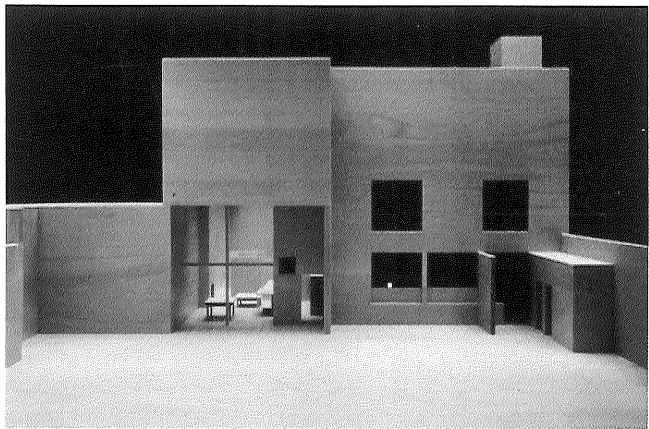
Algo de todo ello aparece en un hermoso artículo de Alfonso Alfaro<sup>5</sup> en el número monográfico sobre Barragán de la revista *Artes de México*. En él, el autor indaga en diversos aspectos de la personalidad de Barragán, y hay algo en lo que juzgo merece la pena detenerse.

Repara, concretamente, en el libro ya citado de Ferdinand Bac, «Jardins enchantés». Y, no tanto en los dibujos como hasta ese momento se habían referido todos los análisis, sino en el texto<sup>6</sup>.





12



13



14

- 12. *Litografía de Orozco, propiedad de Luis Barragán.*
- 13. *Vivienda estudio de Luis Barragán, México, D.F. Maqueta de Juan de Dios Hernández y Jesús Rey, Exposición Barragán MOPT (foto: AURAFOTO).*
- 14. *Azotea de la vivienda estudio de Luis Barragán.*
- 15. *Vivienda estudio de Luis Barragán.*
- 16. *Vivienda estudio de Luis Barragán.*



15



16

Porque el texto encierra, más aún que los dibujos, ese mundo intuido del mismo núcleo del pensamiento de Barragán.

El libro está a caballo entre la poesía, la narrativa, y la arquitectura. Constituye todo un modo de percibir la vida y el universo con los que Barragán se identifica. Alude al amor, al misterio, a lo lejano, a lo íntimo, a lo sensual (en toda la extensión del término). Por eso le fascina.

El espacio es un protagonista capital en esta obra, —dice refiriéndose al libro— en donde una mujer, apenas entrevista, ardientemente deseada, se acerca y se esconde, parece ofrecerse y se fuga, evaporándose entre las sombras y los ángulos de un territorio lleno de sorpresas: geografía vegetal, «jardín encantado».

El jardín no es sólo un escenario. Es el protagonista gracias al cual los otros dos personajes (el enamorado anhelante y desconcertado, y la mujer espléndida) pueden realizar su destino de no reunirse jamás.

Ese destino de torturas y delicias es la razón de ser del jardín, participante en todos los placeres, testigo de todas las desdichas, única realidad concreta, único sentido de las esperas y deambulaciones.

Aquella mujer de todas las promesas, mujer inaccesible, es la misma que aparece en todas las lecturas de Luis Barragán<sup>7</sup>.

Los Proust, Baudelaire, Poe, o el Durrel del Cuarteto de Alejandría, llenan su biblioteca. Apenas algún libro de arquitectura.

Barragán era católico. La idea de «claustro» lo seducía. Por lo que éste tiene de recogimiento, de silencio, de intimidad: de olor a cirio. Pero también, por lo que tiene de voluptuoso, de sensorial, de placentero: de olor a azahar. Al igual que la mujer de los *jardines encantados* forma parte de la misma existencia de Barragán, esa idea de claustro, de jardín íntimo, de mezcla apasionada y apasionante de renunciadas y de conquistas, forma parte de toda la arquitectura de Barragán. Este aspecto trasciende a la codificación de su obra. Está presente en la casa de Efraín González Luna y en sus últimas edificaciones.

Efectivamente algo de ese mundo encontramos en aquella. Hay cierta complejidad espacial lograda con pequeños elementos. Sutiles cambios de nivel vinculados a la vegetación. Huecos practicados en un muro que dotan de cierta magia a la escalera que se esconde detrás. La pérgola de la azotea no se proyecta desde la contemplación exterior, no constituye un remate; es, más bien, el intento de prolongar el jardín a la terraza. La ubicación del estanque parece tener un doble sentido. Si lo percibimos entrando constituye una especie de barrera, de zona de respeto al pórtico que configura la entrada. Si lo percibimos desde éste se trata más bien de un remanso en el jardín, de un ámbito silencioso. El interior no está exento de estos aspectos. A la planta, relativamente intrascendente, se le dota de pequeños gestos como la hornacina bajo la escalera, o las venta-

nas-celosías acristaladas en arcos de medio punto. Hay un cuidado particular en la puesta en escena de los distintos elementos. La disposición de la pequeña fuente trasera en un ámbito propio, junto a una terraza y en la enfilada visual del distribuidor central es un mecanismo escenográfico a través del que podemos reconocer esa concepción del jardín vinculado a la casa, formando parte de su misma arquitectura. Mecanismo utilizado, así mismo, en la casa de Enrique Aguilar.

Caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. Contenía todo lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero<sup>8</sup>.

Este pensamiento de Barragán parece contener el anhelo de su existencia arquitectónica. Porque reflexiones similares a las comentadas podemos formular en torno a la obra de su plenitud.

Tal vez sea este el *lugar* sobre el que nos preguntábamos arriba. Más que un lugar *el universo entero*.

Pero no entendido desde la voluntad de re-crear un lenguaje universal como primer objetivo, sino desde la necesidad de descender a lo íntimo, de rescatar del universo aquellos momentos de *silencio* o de *magia*, o de *embujo*, o de *asombro*, de todas y cada una de las culturas.

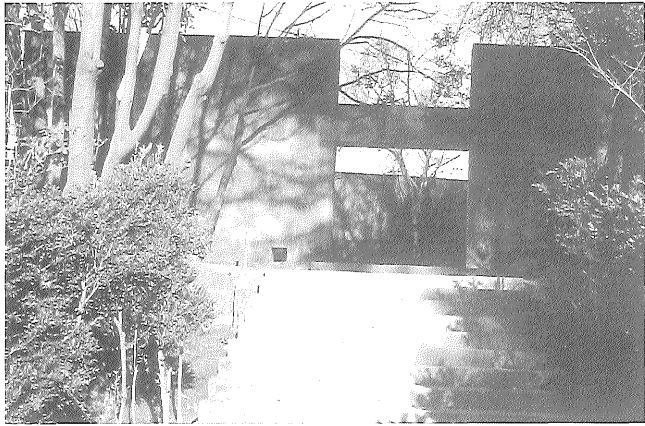
Cuando una arquitectura aborda estas cuestiones no nos debe sorprender que guarde ecos en los que seamos capaces de reconocer otros lugares y otros tiempos.

Me parece oportuno referirme, brevemente, a cierta línea de la arquitectura portuguesa. Una línea iniciada por Fernando Távora en la que caben, también, reconocerse estas cuestiones. Tiene que ver con el entendimiento de la casa desde la esfera de lo íntimo; con la pequeña escala; con cierta especificidad de la arquitectura tradicional portuguesa y con la voluntad de universalización. Línea en los mismos registros que más de un ejemplo de Álvaro Siza cuando, como en la escuela de arquitectura de Oporto, cabe reconocer en ella tanto a Adolf Loos, como a Le Corbusier, o a las cercanas edificaciones tradicionales que jalonan el Duero en ese lugar.

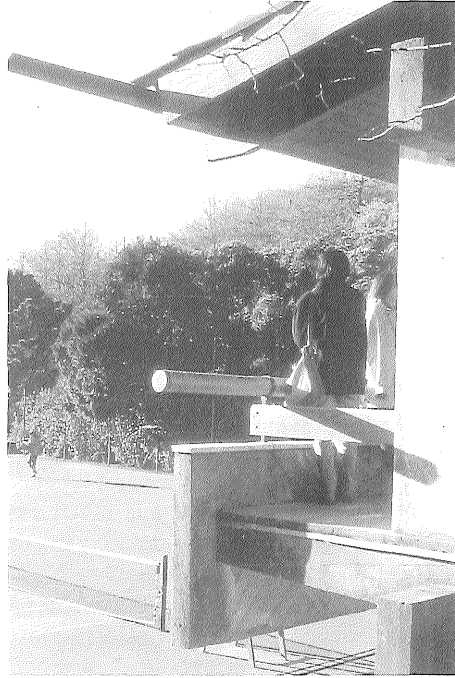
El jardín que Fernando Távora «restaura» en el Parque de Matosinhos establece un evidente parentesco en cuanto a escala, en cuanto al entendimiento de las relaciones entre la naturaleza y la arquitectura, con las últimas obras de Barragán. Hay en él elementos retomados de aquella idea de jardín que venía de la Alhambra de la mano de Ferdinand Bac. Las enfiladas visuales, la presencia de un muro acotando un ámbito de acceso; la definición de espacios precisos por medio de la vegetación, forman parte del mismo abecedario que utiliza Barragán. Del mismo modo en que creemos encontrar un eco oriental en la construcción del pequeño pabellón de la pista de tenis de Távora. La técnica aquí no establece la voluntad de sublimarse en la pretensión de establecer un nuevo lenguaje; más bien constituye un



17



18



17. *Fernando Távora. Parque de Matosinhos (foto autor).*  
 18. *Fernando Távora. Parque de Matosinhos. Pabellón de la pista de tenis (foto autor).*  
 19. *Casa de los 11 patios. Pátzcuaro, México (foto autor).*  
 20. *Casa de los 11 patios. Pátzcuaro, México (foto autor).*

19



20



intento de matizar hasta lo inverosímil elementos decantados por el tiempo y por la experiencia de generaciones de oficio. El hecho de que acabe por encontrarse ese eco oriental viene dado por la buscada aquilatación de esos detalles que encuentran en la arquitectura japonesa un magnífico exponente de exquisitez en la resolución de problemas habituales. La pista de tenis podría sustituirse por un jardín zen y el resultado estaría dentro de lo verosímil.

En la arquitectura de Barragán podemos recrear argumentos similares. En sus casas cabe reconocer un aliento similar.

Creo que ha habido cierta simplificación relativa a las categorías de la obra de Barragán de su última etapa. La intensidad del color, y la mitificación de él propiciada sobre todo por la fotografía, la interpretación unívoca hacia lo vernacular han dejado de lado algunas otras cuestiones.

Me parece esclarecedor el comentario que Barragán hace del cuadro de Orozco que adorna su casa:

Quiero que observen esta litografía de Orozco. Él pintó las sombras donde va la luz y la luz donde van las sombras, esto es algo que va más allá de lo que nosotros vemos, es algo mágico. Por eso el pintor nos lo describe, porque él puede ir más allá de las limitaciones físicas y enseñarnos lo que nosotros no podemos ver. Hay una gran lección de arquitectura que debemos aprender de ello<sup>9</sup>.

En alguna medida cabe definir la arquitectura de Barragán como el intento de ir «más allá» de proyectar «algo mágico». Me parece oportuno detenernos en su casa estudio construida en 1947<sup>10</sup>.

La imagen exterior encierra ya los dos mundos aludidos en estas páginas. Forma parte de la arquitectura «racional» si se me permite la simplificación, pero tanto el color como su configuración muraria, como la ventana en vuelo que da carácter a la fachada, encierran algo de la disposición de aquellas hornacinas de su primera época. No son citas textuales, son, más bien, un vago recuerdo de un todo, un cosmos aprehendido a lo largo del tiempo.

La planta es fiel a la lógica racional pero hereda además esa vinculación al jardín presente en la casa de Efraín González Luna.

El modo en que cada pieza se asoma al exterior o, mejor, el modo en que se construye la naturaleza exterior para ser vivida desde dentro y desde fuera forman parte del mundo aprendido en los *Jardins enchantés*.

En la azotea está presente la litografía de Orozco. No es ahora la prolongación del jardín en la terraza. Por el contrario se cierra con el muro que la circunda.

Un juego cúbico, de sombras arrojadas, de planos recortados construyen un espacio particular, silencioso e íntimo. Del exterior sólo percibimos las copas de los árboles:

Creo que hay misterio cuando se ve la copa de un árbol detrás de un muro<sup>11</sup>.

La naturaleza aquí sólo es insinuada.

Su papel no es «adornar»; es cualificar un espacio abstracto, onírico, casi surreal. Hay algo en él de serenidad pero también de inquietud. Hay efectivamente *misterio*.

El gran ventanal de la parte posterior no forma parte ya del elenco racionalista. Sólo se explica desde su implantación hacia un jardín privado. Aquí el jardín sí entra en la casa.

Me parece obligado referirme a la interpretación de Antonio Riggen<sup>12</sup> sobre la obra de Barragán.

Alude en su ensayo a la necesidad de Barragán de reivindicar la esfera de lo íntimo; de plantear una crítica a los modos de vida modernos, al género de relaciones humanas que éstos crean. Cita a Barragán a través de la entrevista realizada en 1962 por Alejandro Ramírez Ugarte<sup>13</sup>:

En los grandes ventanales todo es exhibicionismo de los interiores, de la forma de vivir y se debe a que nuestra vida es casi pública. Ya la vida interior de hogar se ha perdido por la gran ciudad, la gran urbe que obliga a vivir fuera de su casa... la gente empieza a vivir unos con otros, se buscan y es una vida de publicidad falsa completamente...

Y a través de J. Manuel Buendía<sup>14</sup>, continúa:

Ciertas arquitecturas modernas, contrarias a una sabiduría ancestral, han obligado a los humanos a vivir en acuarios, remontándolos a decenas de metros, sobre los vacíos urbanos, y sacrificando en nombre de un colectivismo mal entendido, el territorio esencial del pensamiento a solas, introspectivo y toda idea de sentimiento ligado a la naturaleza.

Toda su casa y su estudio vienen a ilustrar este pensamiento.

Es hermoso reparar cómo en la Alhambra la arquitectura se «naturaliza», se hace «vegetal» en la disposición de las columnas del patio de los Leones, en los arabescos, y cómo el agua se hace arquitectura en una lámina que refleja la arquitectura real.

Cómo el paisaje se filtra a través de huecos y viene a sumarse a los accidentes de un patio, mientras desde el exterior sólo percibimos pequeños huecos que subrayan la condición estereotómica del muro en un magnífico juego virtual.

La casa de Barragán encierra más parecido con la Alhambra, desde este punto de vista, que desde la literalidad encontrada en los edificios de la época «tapatía».

La arquitectura se desmaterializa en una carpintería mínima del mismo modo que la vegetación cobra entidad y conforma el cerramiento posterior de la casa en un juego recíproco, también virtual, a través del que podemos en el exterior, sentirnos en el interior, y en el interior sentirnos en el exterior.

Hay un aspecto de esta fachada posterior que creo oportuno poner de relieve. Tanto la vegetación exube-

rante como el colorido de las fábricas sublimado por la fotografía, han propiciado el hecho de que ciertos aspectos de su arquitectura hayan pasado desapercibidos. Las maquetas de Juan de Dios Hernández<sup>15</sup> y Jesús Rey de los edificios de Barragán y, particularmente, la de su casa-estudio, vienen a mostrar con una exquisita evidencia la calidad y el cuidado puesto en una composición que trasciende a la visión ampliamente difundida de su arquitectura.

En todo caso el gran ventanal no es aquí una herencia de la modernidad, es la utilización de las posibilidades de ésta en la consecución de un espacio al que cabría adjetivar en lo íntimo, lo atávico, lo ancestral. Volvemos, como en el ejemplo de Távora, a encontrar un eco de arquitecturas domésticas orientales donde, como en Japón, cada patio tiene una significación y un uso preciso (el patio de la esposa, el patio de los hijos, el patio de las concubinas...).

Resulta curioso comprobar cómo incluso entre determinadas arquitecturas populares lejanas en el espacio y en el tiempo cabe reconocer aspectos semejantes.

Hay algo más que analogías entre algunos ejemplos. En la ciudad mexicana de Pátzcuaro, una ciudad colonial española aún magníficamente conservada, existe en pie una casa, «la casa de los once patios» cuyo nombre ya hace adivinar la relación que pretendo establecer. Como en las casas japonesas el edificio surge a través de más de una generación. Crece y se amplía de un modo espontáneo respondiendo a las exigencias familiares. La articulación que se produce entre unos espacios y otros presenta la complejidad que le da el azar pero mantiene el carácter doméstico propio de lo que es. Cada patio constituye un universo específico y la relación que se establece entre unos y otros a través de escaleras, galerías y pórticos, genera ámbitos llenos de sorpresa, de encanto, y de silencio.

Constructivamente guardan, y no podría ser de otro modo, criterios similares; pero unos y otros se individualizan haciendo un mundo de sus condiciones particulares. La proporción de unos y otros, las sucesivas orientaciones, los diferentes tamaños, son condiciones que se asumen en cada caso para significarse en relación al resto. La madera, así, va presentando diferentes matices en unos y otros y la vegetación acaba por formar parte de cada uno de los once mundos que allí se unen.

Me parece seductor imaginar en este lugar el desarrollo del libro de Ferdinand Bac *Jardins enchantés*. Creo que tendría el mismo sentido y la misma significación que el que el autor creó para él.

No sé si Luis Barragán conocería Pátzcuaro. Poco importa; porque lo cierto es que esa atmósfera de la casa de los once patios forma parte de toda la arquitectura tapatía. Constituye el material primero de las referencias que utilizó en toda su obra.

La obra de Barragán, la de su plenitud, encierra un punto de partida casi contradictorio. Al igual que la mejor arquitectura moderna, es capaz de sublimar la técnica. Opera con todos sus elementos pero los filtra a

través de un ejercicio de naturalidad. Las grandes luces, las grandes dimensiones de la Cuadra San Cristóbal (1967) o de la Fuente del Bebedero (1959) encierran algo de sofisticación en su concepción constructiva pero paralelamente parecen disolverse en el paisaje. Al igual que las Torres de Ciudad Satélite constituyen un hito a escala de autopista pero

... los prismas parecen modificar su sustancia geométrica a medida que la mirada transita en el lugar; en momentos surgen como planos regulares después se convierten en líneas que se fugan al cielo (al ver los vértices) y de pronto se densifican para tomar el peso de los volúmenes. A fin de cuentas sólo sirven para ver el cielo<sup>16</sup>.

Hay como una necesidad de mimar el lugar, de hacer un mundo de las sombras que arrojan los árboles, de rescatar para la arquitectura el murmullo del agua.

Pero eso estaba también en la primera época. Toda su arquitectura está marcada como por un mismo sueño. El conocimiento de Ferdinand Bac no hace sino hacerlo aflorar.

A partir de ese momento en 1924 toda su obra estará presidida por el intento de rescatar de cualquier lugar los adjetivos de su párrafo que abre este texto.

Hay en su obra una cronología real, la de las tres etapas, y otra verdadera, la de sus sueños.

Los accidentes que jalonan la primera sólo son accidentes. Incluso el color que aparece al final no es esencial. O lo es en la medida que constituye otro vehículo para la materialización de su sueño.

Los episodios de la segunda sí lo son. Hablan como en los «Jardins enchantés» de Ferdinand Bac, de silencio, de amor, de cosas lejanas...

... Quel divin silence! Je suis pressé de le remplir utilement. Je m'approche des barreaux de cette porte. A coup sûr, sa grille a été laquée en Chine, du plus beau rouge, avec ses balustres et ses boules dorées, aussi brillantes que des agrafes! A travers le feuillage, j'aperçois un panache d'eau, loin dans une allée sombre de chênes verts. C'est peut-être la son jardin d'amour. Le fou m'avait bien dit qu'il fallait aimer les choses lointaines. Je veux croire qu'elles daigneront venir à ma rencontre et qu'elles ne sont pas trainées par des boeufs castillans. Mais quelle audace il faut dans ce labyrinthe merveilleux. Je pousse la porte rouge. Elle cède.

Comme la vie est facile!<sup>17</sup>.

## NOTAS

1. LUIS BARRAGÁN. Del discurso que pronunció en 1980 al recibir el Premio Pritzker.
2. OCTAVIO PAZ. «Los usos de la tradición» *Artes de México*. n° 23. México, 1994.
3. JOSÉ ÁLVAREZ CHECA Y MANUEL RAMOS GUERRA.: «Luis Barragán. Obra construida. 1902-1988», Sevilla, 1989.
4. Hoy restaurada para sede del Colegio de Arquitectos de Jalisco.

5. ALFONSO ALFARO. «Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán». *Artes de México*. N° 23. México. 1994.

6. El Colegio de Arquitectos de Jalisco ha editado en 1991 una edición facsímil de «Les Colombières» y de «Jardin enchantés». Los libros que se han manejado para la elaboración de este artículo pertenecen a esa edición. Desde aquí mi agradecimiento a la citada institución por su valioso regalo.

7. ALFONSO ALFARO. *Op.cit.*

8. LUIS BARRAGÁN. *Op. cit.*

9. LUIS BARRAGÁN. Pie de foto en la revista *Artes de México*. *Op. cit.*

10. C/ General Francisco Ramírez, 14-16 Tacubaya, México D.F.

11. De la entrevista realizada a L. Barragán por Mario Schjerve en *Artes Mexicanas*. *Op. cit.*

12. A. RIGGEN. «Hacia Barragán». S. Cugat del Vallés. 1993.

13. A. RAMÍREZ UGARTE. «Los jardines de Luis Barragán». *México en el arte*. Nueva Época 5. México D.F. 1984.

14. J.M. BUENDÍA. «Luis Barragán», en *Periferia*, Sevilla, 1988.

15. J. DE DIOS HERNÁNDEZ y JESÚS REY. Las maquetas forman parte de los trabajos realizados para la exposición monográfica sobre Luis Barragán.

16. ENRIQUE DE ANDA ALANIS. «Luis Barragán. Clásico del silencio». Bogotá, 1989.

17. FERDINAND BAC: «Jardins enchantés», París, 1925. Edición facsímil, Guadalajara Jalisco, 1991. Pág. 18.

¡Qué divino silencio! Tengo prisa de llenarlo útilmente. Me acerco a los barrotes de esa puerta. Seguro, su reja ha sido lacada en China con el más hermoso rojo. Con sus balaustres y sus bolas doradas, tan brillantes como grapas! A través del follaje veo un chorro de agua, lejos en una avenida sombreada por los robles verdes. Es éste quizá su jardín de amor. El loco me había dicho bien que hacía falta amar las cosas lejanas. Quiero creer que ellas se dignarán venir a mi encuentro y que no serán arrastradas por bueyes castellanos. Pero qué audacia hace falta en este laberinto maravilloso. Empujo la puerta roja. Cede. ¡Qué fácil es la vida!